



Reseña de: Kaufmant, Marie-Eugénie, *Le cheval au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2018, ISBN 978-2-36783-113-8, 573 páginas.

Juan Manuel Carmona Tierno
Universidad de Sevilla (España)
carmonatierno@gmail.com

JANUS 9 (2020)

Fecha recepción: 9/08/20, Fecha de publicación: 26/08/20

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=151>>

Resumen

Se trata de una reseña de la monografía *Le cheval au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or* de Marie-Eugénie Kaufmant.

Palabras clave

Teatro; Siglo de Oro; Comedia; caballo; caballero; jinete, amazona

Title

Review of: Kaufmant, Marie-Eugénie, *Le cheval au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2018, ISBN 978-2-36783-113-8, 573 pages.

Abstract

It is a review of the monograph *Le cheval au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or* by Marie-Eugénie Kaufmant.

Keywords

Theatre; Golden Age; Comedia; horse; knight; horseman; amazon





Se echan en falta en el panorama de los estudios áureos hispánicos monografías críticas centradas en el estudio de motivos literarios concretos que, a primera vista, pueden parecer de mediana trascendencia pero que, una vez que se profundiza en ellos, se descubre su complejidad, su carácter proteico y, por tanto, la necesidad de un estudio detenido, más allá de escuetas notas en los aparatos filológicos de las ediciones o algún artículo importante pero parcial por las limitaciones de espacio. *Le cheval au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or* es un buen ejemplo de ello, en que su autora, Marie-Eugénie Kaufmant, estudia con una finura y profundidad asombrosas uno de esos elementos tan relevantes del teatro del Siglo de Oro: el caballo.

Efectivamente, en palabras de la propia investigadora, su objetivo es hallar los fundamentos de la afinidad del caballo con la poética del teatro del siglo XVII, una época en que lo ecuestre es una realidad cotidiana ampliamente extendida en la sociedad y que, por ello, queda integrada en la Comedia como signo polivalente, si no como elemento escenográfico —el caballo no es, en principio, fácilmente teatralizable—, sí a nivel simbólico e ideológico.

Para abordar con éxito esta tarea, Kaufmant parte de una variada colección de piezas de diferentes autores, entre los que destacan Lope de

Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Guillem de Castro o Vélez de Guevara. Junto a ellos, el corpus se completa con obras de otros dramaturgos mucho menos conocidos y que contribuyen a enriquecer notablemente el trabajo, haciéndolo más preciso de lo que sería si solo se tuvieran en cuenta las grandes comedias de los poetas principales. Es de vital importancia reivindicar el papel de estos autores, a veces llamados indebidamente “menores”, no solo por el hecho de que también forman parte de la historia literaria, sino también porque, por eso mismo y como queda indicado, completan y afinan las conclusiones que pueden extraerse de cualquier estudio, matizando o incluso refutando las afirmaciones que en ocasiones se han vertido a partir del análisis de solo unos cuantos nombres. Es necesario, pues, tener en cuenta estas piezas en los trabajos que se acometan, así como editarlas y estudiarlas individualmente para que sirvan de punto de partida a trabajos más amplios, como el que nos ocupa.

Tan importante como el corpus es la metodología que se va a emplear para trabajar con él. En el caso de esta monografía, la autora ha sabido conjugar un enfoque cuantitativo con otro cualitativo. El primero se refiere al número de ocurrencias que cuentan el caballo y su campo semántico, tan importante como él al señalar su presencia; este enfoque es más apropiado, según Kaufmant, para las obras de Lope y sus seguidores. Por lo que respecta a la dimensión cualitativa, está en relación con el desarrollo y los valores de la presencia ecuestre, y es más relevante en las piezas de Tirso y Calderón. Además de esta doble perspectiva, la investigadora no olvida la diacrónica, pues tiene en cuenta también la evolución del elemento ecuestre a lo largo del tiempo.

El estudio está dividido en dos grandes partes. La primera gira en torno a las cuestiones históricas e ideológicas del caballo y en ella se analiza cómo el mundo ecuestre del Seiscientos se convierte en un imaginario que penetra las manifestaciones artísticas, en concreto, la Comedia. La segunda está más centrada en la forma como ese imaginario se refleja en las obras de teatro en todos sus niveles, a saber, el sistema de personajes y la dimensión escenográfica y espectacular, cuando se da.

La primera parte está integrada por tres capítulos. El primero de ellos está dedicado al imaginario del caballo y a sus fundamentos históricos. Se inicia con un apartado que repasa de forma somera pero completa la historia del caballo ibérico, desde la época romana a la moderna, analizando tópicos e hitos que ayudarán a comprender el estado del imaginario en el teatro barroco. Así, por ejemplo, en la Antigüedad se tenía por excelentes y veloces a los caballos hispanos, y esta vía de perfeccionamiento se mantendrá durante la Edad Media hasta llegar a la Moderna, cuando el caballo es símbolo de la élite y se crea la Cuadra Real de Córdoba para

proteger la raza frente a cruces y mestizajes que se venían practicando desde antiguo.

Un segundo apartado, más jugoso, se centra ya en el imaginario propiamente dicho de esta raza, el caballo andaluz, y su reflejo en el teatro. Se analiza su ascendencia musulmana y de ahí el tipo del caballero moro valiente y noble de reminiscencias romanceriles, como se puede apreciar en *El remedio en la desdicha* de Lope. Este tópico no impide la presencia de personajes musulmanes cobardes, que genera una serie de estereotipos en las obras de otros autores, como Guillem de Castro, en que el moro pusilánime no puede ir a caballo; o en Calderón, donde muchas de las monturas musulmanas no se han mezclado con las cristianas. A continuación, figura el estudio del caballo español propiamente dicho, que aparece como un símbolo nacional. En Lope y sus discípulos, como Vélez de Guevara, se hace una reivindicación de ello al ser la época de apogeo de la pura raza. Esto genera una serie de motivos además de las características positivas del animal, como el hecho de poder ser un regalo del rey o el símbolo de la superioridad española frente a otras naciones. Este tópico evoluciona y llega a debilitarse con el paso de los años hasta llegar a convertirse en un mero cliché o incluso en un elemento burlesco en muchos dramaturgos de la era de Calderón.

El segundo capítulo, por su parte, está dedicado al poseedor de la montura, es decir, el jinete o caballero, y presenta un desarrollo similar al anterior: un primer apartado de tipo histórico, en que se traza la evolución de la caballería durante el periodo medieval y moderno; y otro centrado en la plasmación del imaginario en la Comedia. Por lo que respecta al primero, se distinguen los tipos de caballerías medievales: una noble y hereditaria y otra popular basada en la posesión de riqueza y defensa de las fronteras. Esta oposición ganará fuerza en la Edad Moderna dando lugar a la dicotomía entre caballeros propiamente dichos, esto es, los nobles, y los hidalgos, carentes de nobleza. Es en estos momentos cuando la caballería adquiere el estatus de mito al no ser ya un elemento de guerra dada la irrupción de las armas de fuego y cuando se populariza el tipo del hidalgo pobre que apela a su caballo para probar su nobleza.

El capítulo abarca un par de apartados extensos más que analizan más pormenorizadamente la figura del caballero en la Comedia, en sus vertientes medieval y moderna. En el primero de ellos se hace un repaso a la imagen del caballero medieval en diferentes autores. En Castro, por ejemplo, y en su ciclo sobre el Cid, el caballero es solo un ideal de virtud y nobleza propio de los viejos tiempos. En Vélez, por su parte, y en obras como *Si el caballo vos han muerto*, la caballería alude a la nobleza que ha sido heredada por la sangre como opuesta a las nuevas formas de nobleza. En cuanto a

Lope, el caballo es el símbolo de la lealtad del vasallo al rey, cuyo reconocimiento es necesario para ennoblecerse. A este propósito, la autora plantea un paralelismo entre esta nobleza reconocida por el monarca y la relación del Fénix con la poesía, que “prostituye” para adaptarse al público al carecer de un verdadero mecenas que reconozca su labor.

En lo que atañe al caballero moderno, Kaufmant estudia las tensiones en la Comedia entre esa caballería noble y la nueva aparente basada en la riqueza. Esto da lugar a los tópicos del ennoblecimiento y compra de títulos u ocultación de la infamia o ascendencia mestiza, como se aprecia en *El Hamete de Toledo* lopesco. En otras ocasiones, como en *Los comendadores de Córdoba* también de Lope, se da un desfase entre la montura del personaje y su condición social. Esto acaba convirtiéndose en el caldo de cultivo de una nobleza y caballerías burlescas: nobles pobres que deben tomar prestado el caballo, como le sucede al protagonista de la igualmente lopesca *Las flores de don Juan*, o hidalgos que aparentan más de lo que son, como el don Mendo de *El alcalde de Zalamea* calderoniano, que posee un rucio noble pero desnutrido.

El tercer y último capítulo de esta primera parte del libro está dedicado a la semántica propiamente dicha del caballo en el teatro barroco, esto es, a las funciones que desempeña. La investigadora señala tres líneas maestras. En primer lugar, está el caballo como elemento motor, como medio de desplazamiento, con todos los motivos que ello implica, desde los espacios itinerantes a la ostentación de coches y carruajes, desde el pretexto para las relaciones ilícitas al elemento cómico de la incomodidad, normalmente en boca de los subalternos. En segundo lugar, se menciona la función marcial, con el caballo como elemento de guerra que entronca directamente con esa nobleza medieval y que en Calderón está marcada por un fuerte desencanto al contrastarse con las técnicas de la guerra moderna. Y en tercer lugar, está el caballo como entrenamiento o simulacro de esa guerra, es decir, lo ecuestre en el contexto de la caza y los torneos, que, a medida que va pasando el tiempo, se va convirtiendo en un motivo puramente estético sin función verdaderamente militar y que acaba dando lugar a las descripciones gongorinas.

Por último, en este mismo capítulo Kaufmant dedica un apartado a la estética del arte ecuestre, que desde el siglo XV se va imponiendo como un modelo de educación cortesana más allá de su función militar. La Comedia se hace eco de los presupuestos de los tratados de hipología de la época, como, por ejemplo, la centaurización, que aspiraba a una unión física y espiritual del caballo y su jinete en aras de la armonía a la hora de cabalgar. Es un motivo recurrente en el ciclo calderoniano. Otros autores, por su parte, como es el caso de Vélez, prestaron atención a las amazonas, y así surge el

concepto de bazaría, que aúna la bravura y la elegancia en la mujer que monta a caballo. A todos estos motivos hay que añadir la presencia de otros elementos cortesanos en estrecha relación con el mundo ecuestre, como la música, por ejemplo.

La segunda parte de la monografía, la consagrada a la plasmación del imaginario ecuestre en el teatro, está formada por dos capítulos. En el primero de ellos se analiza la relación del caballo con los personajes del drama áureo. Hay que advertir de que Kaufmant adopta un enfoque funcionalista del personaje, según el cual se trata de un tipo cuya razón de ser depende del sistema al que pertenece, de su relación con los otros, aunque lo suficientemente dinámico para evolucionar y poseer características propias. Son solo tres los tipos que se tienen en cuenta: el galán, la dama y el gracioso.

Comenzando por el primer tipo, se analiza el valor del motivo ecuestre en función de los vínculos que se establecen entre los galanes. Estos pueden ser verticales, y entonces el caballo se convierte en un indicio de las relaciones de poder, como, por ejemplo, cuando se trata de un regalo entre señor y vasallo como símbolo de reconocimiento feudal. Por ello, los caballos y sus tipos pueden servir para marcar las jerarquías entre personajes masculinos, como se aprecia en *El villano en su rincón* de Lope, donde Juan Labrador y el rey poseen diferentes monturas. También el caballo puede revelar las diferencias existentes entre los galanes en tanto que se identifican con ellos: en el *Peribáñez* lopesco, por ejemplo, la caída del caballo del comendador es síntoma de su falta de templanza. En otras ocasiones el caballo marca una relación de signo horizontal, en que su posesión denota igualdad entre los galanes. Así, por ejemplo, en *Don Juan de Castro*, también lopesco, el intercambio de caballos implica intercambio de roles, y en *El remedio en la desdicha*, igualmente de Lope, se forman amigos y rivales en virtud del préstamo de uno de estos animales, que se convierte en una deuda. Existe una tercera dimensión, y es la anulación de toda relación, es decir, cuando el caballo marca de algún modo un distanciamiento entre el galán y otros personajes, haciéndolo diferente: a veces el animal sirve para propiciar el acercamiento a la dama, como se aprecia en obras como *La francesilla* de Lope; otros casos paradigmáticos son las recurrentes caídas, sobre todo si se dan en piezas hagiográficas, que suelen marcar el inicio del camino de santidad que debe recorrer el protagonista.

Por lo que atañe a la relación del caballo con la dama, hay dos dimensiones y normalmente en relación con el galán. Una de ellas es de signo erótico, pues el motivo ecuestre hace referencia a una conquista amorosa, pudiendo haber, como entre señores y vasallos, intercambio de monturas como regalos entre enamorados. Más interesante es la segunda

dimensión, que es la virilización de la dama al mostrarse como “caballera”. A este respecto, Kaufmant recuerda todas las damas disfrazadas de hombres y a caballo que rompen con sus roles femeninos para reconquistar su honor perdido, como la Rosaura calderoniana. Un paso más es la figura de la amazona, mujer guerrera que adquiere permanentemente roles masculinos. No obstante, incluso en este caso suele haber siempre un deslizamiento amoroso; pero mientras que en Lope la conquista amorosa suele ser paralela a la militar, en Calderón es una consecuencia, pues la amazona, que despreciaba al hombre, acaba sucumbiendo al amor.

En tercer lugar, Kaufmant analiza la relación entre el gracioso y el caballo. Se centra especialmente en el caso de Lope y señala cómo se puede buscar la génesis del tipo en la cotidianidad de lo ecuestre, en tanto que el gracioso es un personaje hiperfuncional que aglutina muchos roles en relación con el mundo del caballo: palafrenero, lacayo, mozo de mulas... Para este tipo, lo ecuestre suele ser una oportunidad de ascenso social por los servicios que presta, y concluye con una nueva reflexión metateatral: Lope se identifica con el gracioso porque compone comedias para ascender socialmente ante la falta de mecenazgo. La autora analiza también esta relación en otros autores, pero se nota que es menos consistente que en Lope: en Calderón, por ejemplo, nota que el gracioso, en su vinculación con lo ecuestre, se relaciona más con el pastor bobo que con el lacayo; y en otras figuras como Vélez y Tirso suele quedarse en el cliché puramente cómico (quejas por la incomodidad de la montura, pedida de gratificaciones, animalizaciones por comparación...).

Finalmente, el quinto y último capítulo de la obra está dedicado a la dimensión teatral y dramática del caballo. La investigadora analiza las diferentes posibilidades de llevar el caballo a escena y sus valores: desde la presencia de animales reales que pasean por el patio del corral, como se aprecia en algunas obras de Vélez de Guevara, hasta la mera representación sonora, pasando por el empleo de caballos de cartón, madera o pintados que suplen a la bestia de carne y hueso. Kaufmant se detiene especialmente en las representaciones metonímicas, en las que algún objeto marca la presencia del caballo, como las espuelas, las botas o los diferentes aparejos; sin embargo, se admite que lo verdaderamente interesante de estas metonimias es su semántica: valores eróticos (la espuela de amor), la desmesura (la caída), la venganza (las riendas de la diosa Némesis), etcétera. Una última posibilidad es la representación verbal, con un caballo ausente: descripciones, relatos ticscópicos, diálogos del personaje con su montura o alusiones a ensillar o atar al caballo como indicio de una itinerancia y que suelen implicar valores simbólicos (la falta de templanza, el cambio de estatus social...). A este respecto, la autora dedica un espacio al estudio de la

descripción del animal y su tradición desde la Antigüedad, destacando la aplicación de la teoría de los humores a la montura: el color y la fisonomía se vinculan con una serie de características.

El resto del capítulo se centra en las posibilidades dramáticas del mundo ecuestre, y así se da cumplida cuenta de las dimensiones emblemáticas, alegóricas y míticas del caballo. Efectivamente, los dramaturgos supieron aprovechar la popular tradición de los emblemas, tan conocida en la literatura áurea. El valor alegórico no es menos frecuente, y así encontramos motivos ecuestres que se convierten en una alegoría de la acción dramática o de la trayectoria de algún personaje; la autora destaca las de *El castigo sin venganza* de Lope. En esta línea se encuentra también el empleo de mitos clásicos protagonizados por caballos, como el de Troya o los de Diomedes, que proyectan sugerentes significados en las comedias en que se emplean. Por último, la investigadora analiza también los usos del caballo como parodia, entre los que se encuentra la caricaturización del lenguaje gongorino.

La obra concluye con unas conclusiones generales en que se resumen los hallazgos más importantes y se ponen en relación, mostrando el valor proteico y la riqueza del mito ecuestre en el teatro barroco.

En definitiva, como se adelantaba al principio, *Le cheval au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'Or* es una monografía brillante, holística y bien estructurada, en que la autora da cuenta de la complejidad del motivo de manera pormenorizada pero sin renunciar al didactismo. Pese a que la mayoría de los aspectos analizados está en íntima relación, de modo que es complicado hablar de uno sin tener que referirse a otro, Kaufmant ha conseguido exponerlos de forma ordenada, dedicando a cada uno el espacio y lugar que le corresponde y siendo la consulta muy sencilla para el investigador interesado. Es, por tanto, una obra de referencia obligatoria cuando se esté en la necesidad de aclarar algún aspecto en relación con el mundo ecuestre, ya en la preparación de una edición anotada o ya, simplemente, en alguna investigación que lo requiera.